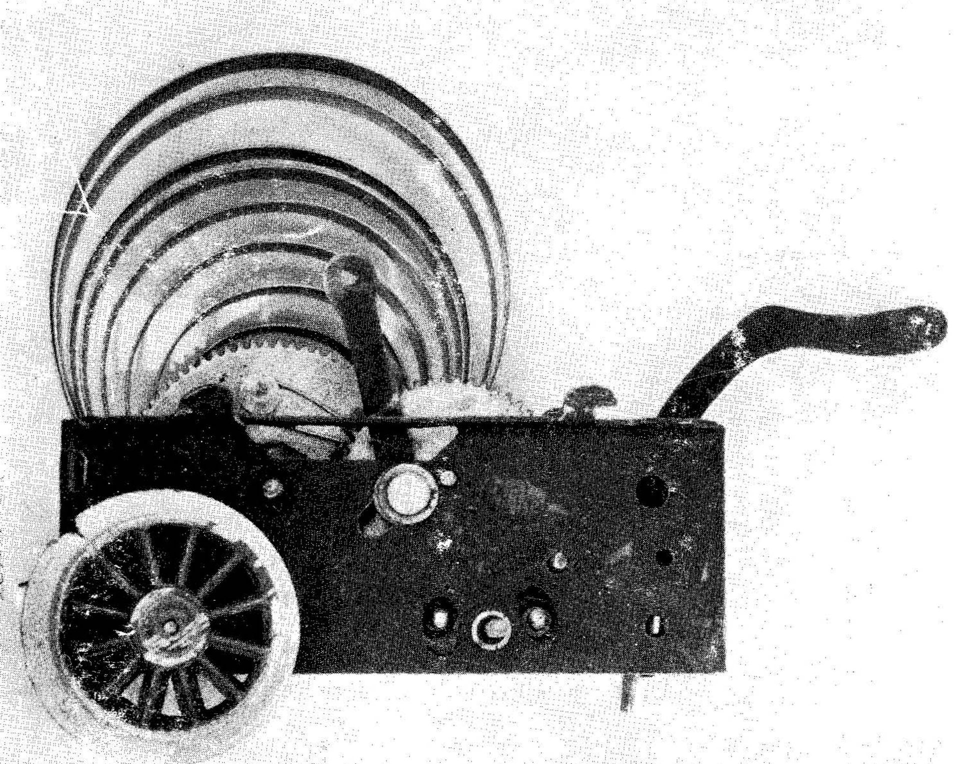
SUSAN SONTAG

CONTRA LA INTERPRETACION



ENSAYO

SEIX BARRAL

SUSAN SONTAG

CONTRA LA INTERPRETACION



BIBLIOTECA BREVE
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
BARCELONA, 1969

Título de la edición original:
AGAINST INTERPRETATION

Traducción de Javier González-Pueyo

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., BARCELONA. 1967
Primera edición (Primer a cuarto millar)

Depósito Legal: B. 20019 - 1969

Printed in Spain

CONTRA LA INTERPRETACION

El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo: contenido.

WILLEM DE KOONING, *en una entrevista.*

Sólo las personas superficiales juzgan por las apariencias. El misterio del mundo no es lo visible sino lo invisible.

OSCAR WILDE, *en una carta.*

La primera experiencia del arte debió de pertenecer al mundo del encantamiento, de la magia; el arte sería un instrumento del rito (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mímesis, imitación de la realidad.

Y en este punto precisamente se plantea la cuestión peculiar del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con vistas a establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, hasta la mejor pintura de una cama sería sólo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte, ni tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos

de Aristóteles en defensa del arte no desafían en realidad la visión platónica de que el arte es un elaborado *trompe l'oeil*, y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte sea inútil. Mentira o no, el arte tiene, para Aristóteles un cierto valor, en cuanto forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin ni siquiera trascender los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mímesis o representación. Sólo admitiendo esta teoría, el arte en cuanto tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— se hace problemático, necesitado de defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la absurda concepción según la cual algo, que nos han enseñado a denominar «forma» está separado de algo que nos han enseñado a denominar «contenido», y la bien intencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Incluso en tiempos modernos, descartada ya la teoría del arte en cuanto representación de una realidad exterior por la mayoría de artistas y críticos, y admitida la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue apareciendo en primer lugar. El contenido podrá haber cambiado. Quizás sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte *es* su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición,

dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «X dijo...», etc., etc.).

2

Ninguno de nosotros podrá tornar a aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se pedía a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el fin de toda conciencia, nos veremos obligados a la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más, tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resultare particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y práctica contemporáneas.

Este es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que hubiese sido en el pasado, la idea de contenido es hoy fundamentalmente un obstáculo, un fastidio, un sutil o no tan sutil fariseísmo.

Aunque con la actual evolución de muchas artes pueda parecer que nos distanciamos de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa ejerciendo una extraordinaria hegemonía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea ahora se perpetúa bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que, el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente este vicio de acercarse a la obra de arte con intención de *interpretarla* lo que sustenta el espejismo de que exista en realidad algo similar al contenido de una obra de arte.

3

Naturalmente, no hablo de interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, sólo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). Interpretar es, en este sentido, traducir. El intérprete dice, «fíjate, ¿no crees que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?

¿Qué situación pudo provocar el curioso proyecto de transformar un texto? La Historia nos facilita material para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y credibilidad del mito quedaron derrumbadas por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia postmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos— los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias. Así, los estoicos, a fin de asimilar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, ellos explicaron que era una unión entre el poder y la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó palabra por palabra las narraciones históricas de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una

alegoría de la emancipación, tribulaciones y liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado claro del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto se ha hecho inaceptable, y sin embargo no puede ser descartado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que así lo haga. Por el contrario, pretende que, simplemente, lo torna inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico Cantar de los Cantares) siempre sostendrán que están leyendo un sentido inscrito en el texto.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más complicada. Pues el celo contemporáneo por la tendencia interpretativa viene provocado con frecuencia no por la piedad hacia el texto problemático (que podría disimular una agresión) sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida que excava, destruye; rotura «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte verdadero. Las doctrinas más celebradas e influyentes, las de Marx y Freud, equivalen a elaborar sistemas de hermenéuticas, agresivas e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir el verdadero significado: el *contenido latente* interno. Para Marx, los acontecimientos sociales como revoluciones y guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como síntomas neuróticos y deslices del habla) al igual que los textos (como un sueño o una

obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos sólo son inteligibles *en apariencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es restaurar el fenómeno con intención de encontar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es, como la mayoría de las personas presume, un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado fenecido. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4

Estamos en una de esas épocas donde la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades, igual que los gases de los automóviles y la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y capacidad sensorial, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la revancha del intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de «significados». Supone convertir el mundo en *este* mundo («¡este mundo!». ¡Como si hubiera otro!).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante despoblado y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola (ensimismada) la obra de arte. El verdadero arte tiene la habilidad de ponernos nerviosos. Cuando reducimos la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte, la reducimos. La interpretación hace manejable y maleable al arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios se creen obligados a traducir en algo más los elementos del poema, el drama, la novela o la narración. A veces el escritor se sentirá tan incómodo ante el poder inerme de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de esa ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, al crítico le falta tiempo para realizar él mismo esta misión.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a un masivo secuestro por parte al menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y demencias de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de su propia impotencia, su dependencia a los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta en *El Castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K. en *El Proceso* es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que se ha atraído a intérpretes como sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia recóndita de la obra de Beckett —reducidos a los elementos

esenciales, recortados, presentados frecuentemente como inmovilizados físicamente— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... podríamos citar autor tras autor; la lista de los que han caído en manos de las gruesas incrustraciones de la interpretación sería interminable. Pero debe advertirse que la interpretación no sólo es el cumplido que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, el sistema moderno de comprender algo, y se aplica por lo demás a obras de toda calidad. Así, en las notas que Elia Kazan publicó sobre su producción de *Un Tranvía llamado deseo* se desprende que Kazan para dirigir la obra tuvo que descubrir que Stanley Kovalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche Du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El poderoso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible: se trataba *de algo*, algo sobre el declinar de la civilización occidental. En apariencia, de haber continuado siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kovalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, la obra no habría resultado manejable.

6

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizás Tennessee Williams crea que *Un Tranvía llamado deseo* trate de lo que Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau en *Le sang d'un poète* y *Orfeo* deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero

el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto a sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosas, falsas, forzadas, faltas de convicción precisamente en la medida en que sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet describieron conscientemente *El Año pasado en Marienbad* de modo que satisfaciera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y sin embargo, debiera resistirse a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes así como sus soluciones rigurosas aunque rígidas a determinados problemas de forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, pudiera ser que Ingmar Bergman pretendiera significar con el tanque arrastrándose calle abajo por la noche en *El Silencio* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea absurda. («No creas nunca al cuentista, cree al cuento», dijo Lawrence). Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que transcurrían en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque sólo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) de la obra, un deseo de reemplazarla por algo más.

La interpretación, basada en la teoría sumamente dudosa de que la obra de arte está compuesta de puntos de contenido, viola al arte. Convierte el arte en artículo utilitario, en adecuación a un esquema mental de categorías.

7

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, buena parte del arte actual tal vez fue-

ra comprensible como motivado por la huida de la interpretación. Para evitar una interpretación, el arte podría convertirse en parodia. O podría convertirse en abstacto. O podría convertirse («simplemente») en decorativo; o podría convertirse en no-arte.

La huida de la interpretación parece ser característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario. Y como no hay contenido, no cabe interpretación. El arte *Pop* opera con medios opuestos hacia un mismo resultado: utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Buena parte asimismo, de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo) al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, se ha librado de la garra de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Elliot y elevado a Pound— representa un viraje en redondo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la moderna poesía presa del celo de los intérpretes.

Me refiero naturalmente a la situación en América. La interpretación aquí se encarama aprisa por aquellas artes de vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos americanos son de hecho, o periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario del programa musical. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerotizado ha sido el concepto de lo que la forma puede representar en la ficción y el drama que, incluso cuando el contenido no es simplemente información, noticias, es todavía peculiarmente visible, más manejable y aparente. En la medida en que las novelas y dramas (en América) a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejen ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil para los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que ha significado mayormente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar al arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente es posible eludir a los intérpretes por otro camino; mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo momentum sea tan fulgurante, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo el cine es en la actualidad de todas las formas de arte la más vívida, la más excitante, la más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad de permitir defectos, sin que deje de ser buena. Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de pseudomensajes sobre el espíritu moderno invitando así a interpretaciones— triunfan sobre las pretenciosas intenciones de su director. En *Los comulgantes* y *El Silencio*, la hermosa y visual sofistificación de las imágenes subvierten ante nuestros ojos la endeble pseudointelectualidad de la historia y parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la comezón de la interpretación. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le Pianiste* y *Jules et Jim* de Truffaut; *Al final de la escapada* y *Vivre sa Vie* de Godard; *L'Avventura* de Antonioni y *Los Novios* de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido desbordadas por los intérpretes es en parte debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz incidente de que las películas durante

largo tiempo fueron sólo diversiones sin trascendencia. En otras palabras, que se consideraron parte de cultura de masas, es decir, opuestas a cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas con inquietudes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, sería hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurparla?

Primeramente se exige una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma lo silenciaría. Se exige un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas (1). La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, drama y pin-

(1) Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). De ahí viene que dispongamos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales una excepción natural es el drama, quizá porque el drama es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario Nos falta, sin embargo, una poética de la novela, alguna noción clara de las formas de narración. Quizás, la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

tura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures»; el ensayo de Northrop Frye «A Conspectus of Dramatic Genres», el ensayo de Pierre Francastel «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes *Racine* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos en *Mímesis* de Erich Auerbach como «La cicatriz de Odiseo» son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos en el ensayo de Benjamin Walter «The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Igualmente valiosos serían casos de crítica que proporcionaran una descripción verdaderamente certera, aguda, amorosa de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo «The Dickens World: A View from Todgers», y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman, constituyen raros ejemplos de los que pretendo significar. Estos son los ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

El valor más liberador y superior en el arte y la crítica de hoy es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. Esta es, por ejemplo, la grandeza de las películas de Bresson y Ozu y de *Les règles du Jeu* de Renoir.

En otros tiempos (y esto va por Dante) pudo haber existido un movimiento creador y revolucionario para designar las obras de arte de manera que permitieran su experimentación a distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el

arte superior) bien pudo haber existido un movimiento revolucionario y creador para interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no necesitamos es asimilar nuevamente el arte al pensamiento o, peor aún, el arte a la cultura. La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la clara multiplicación de obras de arte accesibles a todos nosotros, yuxtapuestas a la confluencia de gustos y olores y visiones del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es un rápido declinar de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna (su abundancia material, su exagerada congestión) coinciden hasta embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse a la luz precisamente del condicionamiento de nuestros sentidos, nuestras capacidades (más que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no es percibir en la obra de arte la máxima cantidad de contenido, y menos aún exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión es reducir el contenido de modo que podamos ver al detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy hacer que las obras de arte (y, por analogía, nuestra experiencia personal) fueran para nosotros más reales, no menos. La función de la crítica debiera ser mostrar *cómo es lo que es,* incluso *qué es lo que es,* en lugar de mostrarnos su significado.

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte.

(1964)